

Spätgotische Wandmalereien in St. Peter zu Basel

Die »Grabnische mit den Efringerwappen«

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von

Ursula Raeber-Keel

von Basel und Rottenschwil (Aargau)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Jan Thorbecke Verlag

1978

1979



Teildruck: Die vollständige Arbeit erscheint im Jan Thorbecke Verlag,
Sigmaringen 1978.

INHALT

VORWORT	7
I. EINFÜHRUNG	9
II. IKONOGRAPHIE	
Ikonographische Bildbeschreibung	11
Ikonographie des Hauptbildes: Grablegung Christi	13
Schriftliche Quellen	14
Bildtradition	15
1. Grablegung	17
2. Beweinung	25
Ikonographie des oberen Bildes: Letzte Mißhandlung Christi vor der Kreuzigung	30
Schriftliche Quellen	31
Bildtradition	32
1. Themenkreis: Vorbereitung zur Kreuzigung auf Golgatha	32
2. Szenen außerhalb des Themenkreises	44
Zur Ikonologie der Nische	51
III. STIL	
Stilistische Bildbeschreibung	57
Komposition	57
Erzählweise	60
Menschenbild	61
Raumgestaltung	62
Farbigkeit	63
Malweise	66
Herkunft des Stils	68
Böhmen	69
Deutschland	80
Frankreich	84
Italien	85
Beziehung Oberrhein-Böhmen	86
Beziehung zum Oberrhein	88
IV. DATIERUNG	94
V. KÜNSTLERISCHE WÜRDIGUNG	97
ABBILDUNGEN	109
ANHANG	
Literaturverzeichnis	181
Register	186
Abbildungsnachweis	



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507210_0104

es deshalb nahe anzunehmen, daß die Malereien in der Peterskirche nicht später als um 1393 geschaffen worden sind ⁸.

Unsere Datierung läßt sich mit der Geschichte von St. Peter untermauern. Das Erdbeben von 1356 fügt der Kirche schweren Schaden zu. Erst 1382 ist der Chor wieder errichtet. In diesem Jahr werden die drei wichtigsten Altäre im Chor sowie der sich unter dem Lettner, nahe der Nische mit den Efringerwappen befindende zweite Marienaltar neu geweiht. 1388 ist der Neubau des Schiffes so weit gediehen, daß die meisten Stühle wieder verteilt werden können. Daß die Erdbebenkatastrophe erst am Ende des Jahrhunderts überwunden ist, spiegelt sich nicht nur in der Baugeschichte, sondern auch in den wirtschaftlichen Verhältnissen von St. Peter. So beklagt sich 1388 der Baumeister und Chorherr Konrad Fabri über die mangelnde Gebefreudigkeit der Gläubigen zu Beginn des Wiederaufbaus ⁹. Nach den Statuten nimmt der wirtschaftliche Austausch von St. Peter gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu ¹⁰. In dieser Zeit erlangt die ökonomische Lage des Stiftes neue Stabilität ¹¹.

Auch ikonographische Charakteristika der beiden Wandbilder bekräftigen die Entstehung des Werkes im ausgehenden 14. Jahrhundert. So sind zum Beispiel die Grenzen zwischen verwandten religiösen Themen in der Epoche um 1400 fließend. Aus der subjektiven Frömmigkeit resultieren neue, individuell gefärbte Bildprägungen ¹². Dieses Merkmal kennzeichnet die Ikonographie beider Szenen, in speziellem Maße die »Letzte Mißhandlung Christi vor der Kreuzigung« ¹³.

Die Wandmalereien dürften um 1380/90 zu datieren sein. Wahrscheinlich sind sie nach 1377 und nicht später als um 1393 entstanden. Durch das Grabmal »Ottokars I.« im Prager Veitsdom, das Peter Parler 1377 geschaffen hat, ist vermutlich ein Terminus post quem gegeben; durch das Johannesblatt in einer Handschrift des Rüdiger Schopf, das 1393 in Freiburg im Breisgau ausgeführt worden ist, vermutlich ein Terminus ante quem. Der in der Malweise verwandte Königskopf aus dem ins späte 14. Jahrhundert datierten Epiphaniefragment der Peterskirche in Basel dürfte unsere zeitliche Einordnung unterstützen. Weitere Bestätigungen liefern die Geschichte von St. Peter sowie ikonographische Merkmale.

⁸ Es scheint uns wichtig anzufügen, daß das Wandbild die höhere Qualität als die Miniatur aufweist.

⁹ Diese Ausführungen stützen sich einerseits auf MAURER, Kdm. Basel-Stadt, S. 22 f., 118–120, andererseits auf MARCHAL, G. P., Die Statuten des weltlichen Kollegiatstifts St. Peter in Basel. In: Quellen und Forschungen zur Basler Geschichte, hrsg. vom Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Bd. IV, Basel 1972, S. 28 f.

¹⁰ Frdl. Mitteilung von G. P. Marchal. Vgl. auch MAURER, Kdm. Basel-Stadt, S. 154.

¹¹ MARCHAL, G. P., wie Anm. 9 dieses Kapitels, S. 29.

¹² PÄCHT, O., wie Anm. II, 158, S. 63 f.

¹³ Oberes Bild: vgl. S. 50 f., 55 f. Hauptbild: vgl. S. 28 ff. – Anhaltspunkte für die Datierung anhand von Wappen oder anhand von archivalischen Angaben sind nicht vorhanden. Vgl. S. 10.

V. KÜNSTLERISCHE WÜRDIGUNG

In der bisherigen Literatur ist man sich über die außerordentliche Qualität der Wandbilder einig; da weder künstlerische Herkunft noch Datierung feststehen, ist ihre Stellung in der Entwicklung der Malerei ungeklärt ¹.

Nachfolgend werden im Rahmen unserer These die Malereien in ihren stilistischen Zusammenhang eingeordnet. Dabei wird der Meister der »Grabnische mit den Efringerwappen« als künstlerische Persönlichkeit gewürdigt.

Die Schule von Prag, die in der Zeit kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die fortschrittlichste im nördlichen Europa gewesen ist, hat die Kunst unseres Meisters stark beeinflusst ². Die böhmischen Werke, deren Kenntnis vorausgesetzt werden muß, gehören zum sogenannten »zweiten böhmischen Stil«. Diese Stilphase dauert von ca. 1356 bis ca. 1380; typisch sind vor allem die gedrungenen Proportionen und die Weichheit der Figuren, außerdem erscheinen die Volumina vereinheitlicht ³.

Im Œuvre Meister Theoderichs in der Kreuzkapelle auf Burg Karlstein sind die menschlichen Körper als großformige, massige Volumina aufgefaßt. Nicht die Linie, sondern die Farbe – in ihrer Buntheit und in ihrer Helligkeit – ist Hauptausdrucks-mittel dieser durch und durch malerischen Kunst. Der ernste seelische Ausdruck der Gestalten ist wirklichkeitsnah wiedergegeben ⁴. Diese Merkmale charakterisieren ebenso den

¹ GASSER, NZZ; MAURER, Kdm. Basel-Stadt, S. 116; Stadtbuch, S. 40 ff.; Jber. OEBDP, S. 104. Vgl. die Kapitel III und IV.

² MEISS, French Painting, 1967, Textband, S. 131. Vgl. auch LANDOLT, HP., Die deutsche Malerei, Das Spätmittelalter (1350–1500), Genf 1968, S. 23 ff., 18.

³ SCHMIDT, G., in: SWOBODA, Gotik, S. 184–220. Vgl. auch Umění, Rezension, S. 390 (PEŠINA, J.), und Gotische Kunst in Böhmen 1350–1420, S. 223 (PEŠINA, J.). PANOFKY, E., Gothic and late mediaeval illuminated manuscripts, Vorlesung gehalten an der New York University 1935 (Fine Arts 336). Manuskript der Fogg Art Museum Library, Harvard University, Cambridge, Mass., S. 69. Zu den künstlerischen Aufgaben unter Karl IV. vgl. DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 80. – Die Kunst dieser Epoche (z. B. die Wand-, die Buchmalerei und die Plastik) bedarf noch der wissenschaftlichen Bearbeitung (vgl. Umění, Rezension, S. 358 f., 370). Die Lückenhaftigkeit des Materialbestands bildet u. a. eine weitere Einschränkung für die Erforschung unseres Gebiets. Man nimmt heute an, daß während der Hussitenkriege (1419–1436) rund drei Viertel des Kulturgutes zerstört worden sind (vgl. HNIKOVÁ, D., Böhmisches Glas, Bern 1974, S. 8 f.; KUTAL, Böhmen, S. 53).

⁴ Les Primitifs de Bohême, wie Anm. III, 57, zweite Seite vor der Bibliographie; JAHN, J., Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1966, S. 688.

Stil in Basel. Direkte Kenntnisse von Theoderichs Schaffen verraten denn auch die Gestaltbildung des Engels und der dritten Maria (vgl. besonders die starke Ausdruckskraft in den beiden Gesichtern), die Malweise, die zahlreichen Ähnlichkeiten in der Formensprache und die Farbigkeit. Im Unterschied zu Theoderich sind die Figuren in der Peterskirche zierlicher in den Proportionen. Auch ihr Ausdruck scheint weniger schwer, wirkt vergeistigter. Entsprechend ist die Formensprache in Basel feiner und durch eine gewisse höfische Eleganz charakterisiert. Diese stilistischen Differenzen werden zum Beispiel bei der Gegenüberstellung der dritten heiligen Frau und der Maria aus der »Kreuzigung« deutlich. Weitere Verschiedenheiten sind in Gestaltbildung, Formensprache, Farbigkeit und Malweise zu erkennen.

Die Bewegungsart der Gestalten in Basel schließlich, das heißt deren Beweglichkeit und teilweise räumliche Auffassung, hat keine Parallele im Werk des Theoderich in der Kreuzkapelle. Sie läßt sich dagegen vergleichen mit Darstellungen, die dem Hauptmeister des Emmauszyklus zugeschrieben sind. Angeführt seien die »Mannalese« im Emmauskloster zu Prag und die »Anbetung des Lammes durch die Vierundzwanzig Ältesten« in der Kreuzkapelle auf Burg Karlstein. Dort finden sich Entsprechungen für die frei im Raum sich bewegenden Marien des Grablegungsbildes sowie für die jähe Kopfwendung des mißhandelnden Schergen in der oberen Szene. Für die Kopfdrehung des Knechtes haben wir auch in Norddeutschland Analogien festgestellt⁵. Weitere Beziehungen zu diesem Meister bestehen in der Malweise, in der Gestaltbildung, in der Formensprache und in der Farbigkeit⁶.

Beim Hauptmeister des Emmauszyklus sind die Figuren wiederum massiger. In seiner Malweise spielt die flüssige, zusammenhängende Linie eine große Rolle, und in der »Mannalese« des Emmauszyklus entspricht der Bildraum einer optisch erfaßten Wirklichkeit⁷. Gerade der zuletzt genannte Unterschied, die widersprüchliche Raumauffassung, deutet auf zwei grundsätzlich verschiedene Anschauungen hin. In ihnen manifestiert sich der Doppelcharakter der karolinischen Kunst. Die Werkstatt des Hofes ist nämlich durch zwei Hauptströmungen geprägt, die sich nebeneinander entfalten, aber auch aufeinander einwirken. Die eine Richtung mit dem Hauptmeister des Emmauszyklus als maßgebender Persönlichkeit verwirklicht einen »deskriptiven, analytischen Realismus«. Die andere Richtung, von Meister Theoderich angeführt, tendiert »zu einer synthetischen, in sich einheitlichen, malerischeren, unbestimmteren Form...«, die zwar die Errungenschaften des nördlichen Realismus und der italienischen Körperhaftigkeit nutzt, Versuche einer kausalen Begründung von Beziehungen jedoch ablehnt und die Fragmente visuell erfaßter Realität in das gestaltlose Fluidum räumlicher und zeitlicher Unbegrenztheit taucht⁸.

Die Wandbilder in der Peterskirche weisen in die von Theoderich vertretene Richtung. Es ist das Hauptanliegen beider Künstler, eine Ideenwelt, vor allem eine Ideenwelt

⁵ Vgl. S. 81.

⁶ Das Wandgemälde mit der »Anbetung des Lammes« in der Kreuzkapelle ist im Kolorit verschieden. Für die Verwandtschaft in der Farbigkeit mit Wandbildern des Meisters B im Emmauskloster vgl. S. 78.

⁷ Abb.: vgl. Anm. II, 154.

⁸ Zitiert nach KUTAL, Böhmen, S. 63. Vgl. auch ebd., S. 60 ff. und Umění, Rezension, S. 384.

religiöser Natur, zu veranschaulichen⁹. Diese Absicht bekunden unter anderem die un- wirkliche Raumauffassung und die Auszeichnung einzelner besonders wichtiger Gegen- stände oder Bildpartien durch reiche Verzierung. Diese Charakteristika sind traditio- nell¹⁰. Gleichzeitig tragen aber beide Werke realistische Züge¹¹. Das Interesse an der Wirklichkeit konzentriert sich zuerst auf die Menschengestalt. Beide Künstler verleihen dieser vor allem individuelle seelische Ausdruckskraft¹². Im Unterschied zu Theoderich ist unser Maler stärker an einer räumlichen Klärung interessiert; dies beweist insbesonde- re das Grablegungsbild¹³. Der Meister der »Grabnische mit den Efringerwappen« setzt sich ebenfalls mit dem Hauptmeister des Emmauszyklus und dessen Kreis auseinander, und zwar auf andersartige Weise als Theoderich¹⁴.

Die »Kreuzigung aus dem Emmauskloster« gehört offenbar in dieselbe künstlerische Umgebung in Prag. Diese kann sowohl mit unserem Hauptbild als auch mit der räumlich flacheren oberen Szene verglichen werden. Die jüngere tschechische Forschung, welche die Tafel um 1360 datiert, ordnet sie in den Umkreis der Stammbaum-Werkstatt ein und bezeichnet sie als unmittelbare Vorstufe für den Stil Theoderichs in der Kreuzkapelle¹⁵. Die Wandmalereien in St. Peter dürften jedoch später als die »Kreuzigung« entstanden sein. Offensichtlich nach Theoderichs Darstellungen in der Kreuzkapelle, was zum Bei- spiel der expressive Gesichtsausdruck der dritten Maria und formale Züge ihres Antlitzes bestätigen. Wohl auch nach Peter Parlers »Ottokar I.«, was die Köpfe der beiden Greise nahelegen. Gesamthaft ist die »Kreuzigung« im Ausdruck weicher und weniger differen- ziert. Diese Unterschiede beruhen zum Teil wohl auf dem jugendlichen Alter der aus- führenden Hände¹⁶. Der ausgeprägtere Stil in Basel jedoch scheint auf einen reifen Künstler zu weisen. Weitere Verschiedenheiten fallen in Gestaltbildung, Malweise, For- mensprache und Bewegungsart auf. Obwohl dramatische Bewegungen dem Kreuzigungs- bild fremd sind, erinnert der bewegliche Figurenstil des vordersten Soldaten an das tän- zerische Gehaben unseres Christus schändenden Schergen. Auch in Norddeutschland hat sich Verwandtes gefunden¹⁷. Der besprochene Knecht aus Basel unterscheidet sich in der organischen Körperlichkeit von den Schergen auf den beiden westfälischen Altären, da- gegen ist er in dieser Hinsicht gut mit dem besagten Soldaten des Prager Tafelbildes zu vergleichen. Sogar die Körperform ist dort ähnlich. In der schwerfälligen plastischen Er-

9 KUTAL, Böhmen, S. 61 ff.

10 KUTAL, Böhmen, S. 62 f., ebd., S. 53 f.; LANDOLT, HP., wie Anm. 2 dieses Kapitels, S. 18 f.

11 Vgl. hierzu auch die Zeitlage (siehe Anm. 10 dieses Kapitels).

12 Für weitere realistische Züge im Werk des Theoderich (wie Architekturdetails und Stilleben) vgl. KUTAL, Böhmen, S. 62 f., und Umění, Rezension, S. 379 f.

13 Man beachte u. a. den Grabbau und die dahinter sich befindenden Marien.

14 Zur Beziehung Meister der »Grabnische mit den Efringerwappen« – Hauptmeister des Emmauszyklus vgl. S. 98. Zur Beziehung Theoderich – Hauptmeister des Emmauszyklus vgl. STEJSKAL, K., in: Umění, Rezension, S. 379 ff.; PEŠINA, J., ebd., S. 390; KUTAL, Böhmen, S. 62 ff.

15 PEŠINA, J., in: Umění, Rezension, S. 390; STEJSKAL, K., ebd., S. 379.

16 Vgl. Anm. III, 78.

17 Vgl. S. 81. Für die Bewegungsart des hervorgehobenen Soldaten der »Kreuzigung aus dem Emmauskloster« vgl. außerdem Mitarbeiter von Bondol (?), ca. 1357: »Salomonische Gleichnisse«. London, British Museum, Royal 17 E VII, Vol. II, fol. I. (Abb.: MEISS, French Painting, 1967, Bildband, Abb. 384) und Simone de Crocifissi, 1360–1390 in Bologna tätig: »Kreuzigung«. Bolo- gna, Pinakothek (Abb.: EMILIANI, A., La Pinacoteca di Bologna, Bologna 1967, Abb. 53).

scheinung steht der Christus mißhandelnde Scherge ebenfalls dem genannten Soldaten in der »Kreuzigung« am nächsten. Sein Körper ist jedoch eine Spur zierlicher gebildet. Die Nähe zum Soldaten im Kreuzigungsbild bekräftigen einerseits die massigeren Gestalten Theoderichs, des Meisters B oder Peter Parlers, andererseits die leichteren Figuren der beiden westfälischen Altäre. Weitere Übereinstimmungen mit dem Tafelbild bestehen in der Gestaltbildung, in der Malweise, in der Formensprache und in der Farbigkeit.

Gegenüber dem bisher Besprochenen haben die »Kreuzigung« in der Katharinenkapelle auf Karlstein, einzelne Szenen an der Ostwand der dortigen Marienkapelle, das Wandbild mit dem Engel im Durchgang zwischen diesen beiden Kapellen und Werke, die Meister A zugeschrieben sind, offenbar geringere Bedeutung für den Stil unseres Künstlers. Von der neueren, insbesondere tschechischen Forschung werden die »Kreuzigung« in der Katharinenkapelle wie auch die Apokalypseszenen aus dem IX.–XII. Kapitel an der Ostwand der Marienkapelle der gleichen Malerwerkstatt zugeschrieben. K. Stejskal bezeichnet als führende Hand den sogenannten Hauptilluminator des Breviers des Großmeisters Lev¹⁸. In diesen Wandbildern werden nicht nur Beziehungen zur Buch-, sondern auch zur Tafelmalerei deutlich¹⁹. Die Figuren wirken in diesen Szenen in Karlstein schlanker als in Basel; besonders in der »Kreuzigung« fehlt ihnen die von den oben besprochenen Beispielen vertraute Plastizität. Zudem ist die Malweise im Altarbild viel härter als in unserem Werk. Wichtig in dieser Hinsicht sind einzelne Partien an der Ostwand der Marienkapelle, die eine weichere Handschrift aufweisen²⁰. Weitere Unterschiede bestehen in der Gestaltbildung (vgl. den Ausdruck), in der Bewegungsart und in der Farbigkeit. Ähnlichkeiten finden sich, neben der bereits angedeuteten Beziehung in der Malweise, zum Beispiel in Gestaltbildung und Formensprache sowie in den Goldstuck-Verzierungen. Die Engelsdarstellung im Durchgang zwischen Marien- und Katharinenkapelle ist vor allem wegen ihrer Farbigkeit interessant; man vergleiche unter anderem den Bildgrund. Zu den Malereien des Meisters A, die von einer rhythmisch-linearen Auffassung zeugen, ist nur eine beschränkte Relation festzustellen. Im Emmauszyklus lassen sich beispielsweise im 5. Joch Ähnlichkeiten nachweisen in Formensprache und Farbigkeit, im 6. Joch in der Malweise und im Joch 7a in Formensprache und Malweise. Beigefügt sei, daß der den Bildgrund schmückende Stempel des Doppelbildnisses in der Katharinenkapelle – der identische Stempel findet sich auch im Gewölbe der Katharinenkapelle und an der Ostwand der Marienkapelle – dem Diamanten des Rahmenbandes gleicht²¹. Zu erwähnen bleibt die für das plastische Ornament im Rahmenband wie in den Nimben interessante Musterung im Fond eines beinahe verblaßten Wandbildes in der südwestlichen Fensternische der Marienkapelle. Die stilistischen und/oder ornamental-technischen Übereinstimmungen mit Wandgemälden in der Katharinen- und Marienkapelle sowie im Verbindungsgang dazwischen, legen den

¹⁸ Vgl. Anm. III, 61 und 72.

¹⁹ KUTAL, Böhmen, S. 60; SCHMIDT, G., in: SWOBODA, Gotik, S. 192.

²⁰ Vgl. KUTAL, Böhmen, S. 60.

²¹ Zuschreibung des Doppelbildnisses: Umění, Rezension, S. 373 (STEJSKAL, K.): Meister A; DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 135; wahrscheinlich Nikolaus Wurmser aus Straßburg.

Schluß nahe, daß unser Meister ebenfalls mit den dort tätigen Künstlern in Kontakt gestanden hat ²².

Meister A, dem Wandbilder sowohl in der Katharinen- als auch in der Marienkapelle zugeschrieben sind, wird als Gründer der Stammbaum-Werkstatt bezeichnet ²³. Dieser sogenannte Meister A ist möglicherweise mit Nikolaus Wurmser aus Straßburg identisch ²⁴. Die Beziehung unseres Malers zur Stammbaum-Werkstatt ist eng. Man erinnere sich etwa an dessen Kenntnisse von Malereien des Meisters B auf Burg Karlstein wie auch im Emmauskloster in Prag, an dessen Kenntnisse von Werken des Meisters A oder an die Übereinstimmungen mit der »Kreuzigung aus dem Emmauskloster« ²⁵. Auch Theoderich stand in Verbindung mit diesem wichtigen Künstlerkreis ²⁶. Aus der Stammbaum-Werkstatt gingen die heute verlorene Luxemburger Genealogie auf Burg Karlstein und der Zyklus im Emmauskloster in Prag hervor. Der Karlsteiner-Stammbaum, der am Anfang der karolinischen Monumentalmalerei steht, wird in die Jahre um 1355–1357 datiert ²⁷. Nach der neueren tschechischen Forschung sind die Wandmalereien im Emmauskloster zwischen 1358 und 1362 entstanden ²⁸. Mehrere bedeutende Meister, jeder mit zahlreichen Gehilfen, müssen in dieser großen Hofwerkstatt zusammengearbeitet haben ²⁹. Aufgrund der stilistischen Verschiedenheiten im Emmauszyklus können drei Hauptmeister unterschieden werden. Der ältere wird »Meister A« genannt, der jüngere »Meister B« oder »Hauptmeister des Emmauszyklus«, der dritte wird als »Meister C« bezeichnet ³⁰. Es ist ungewiß, ob diese Künstler mit historisch bezeugten Malern Karls IV. identisch sind. Meister A wird, wie erwähnt, versuchsweise mit Nikolaus Wurmser aus Straßburg identifiziert; Meister C wird mit Oswald in Zusammenhang gebracht ³¹. Die Stammbaum-Werkstatt besitzt von Anfang an reiche Kenntnisse der Kunstwelt Italiens ³². Im weiteren wird auf franko-flämische Anregungen hingewie-

22 SCHMIDT, G., in: SWOBODA, Gotik, S. 192 ff.; vgl. auch S. 100 mit Anm. 18 dieses Kapitels. FRINTA, M., An Investigation of the punched decoration of mediaeval Italian and non-Italian panel paintings. In: The Art Bulletin, 1965, Nr. 47, S. 261–265. Vgl. hierzu z.B. auch die Kreuzkapelle auf Burg Karlstein (S. 79).

23 STEJSKAL, K., in: Umění, Rezension, S. 378. Für die Zuschreibungen vgl. ebd., S. 373.

24 STEJSKAL, K., in: Umění, Rezension, S. 373 ff.; vgl. auch DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 135 f.

25 Vgl. außerdem die ikonographische Beziehung zu Meister C (S. 47). Auch die »Kreuzigung« in der Katharinenkapelle und die Malereien an der Ostwand der Marienkapelle stehen in Beziehung zur Stammbaum-Werkstatt (vgl. Umění, Rezension, S. 381).

26 Vgl. Anm. 14 dieses Kapitels.

27 Vgl. Umění, Rezension, S. 373 ff. Datierung: nach Gotische Kunst in Böhmen 1350–1420, S. 186.

28 Nach Umění, Rezension, S. 373.

29 Ebd., S. 379, 381. Zur Organisation der Werkstatt in der Prager Hofmalerschule vgl. DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 82 f.

30 Umění, Rezension, S. 373 ff.

31 Ebd., S. 376 f.; vgl. auch oben S. 101 mit Anm. 24 dieses Kapitels.

32 Umění, Rezension, S. 378 f., 373; KUTAL, Böhmen, S. 61. Als Quellgebiete gelten u. a. die Toskana (Siena), Umbrien (Assisi) und Oberitalien (vgl. Umění, Rezension, S. 378 ff.; DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 81 ff.). Meister B ist u. a. von byzantinischen Typen und Schemen in Venedig inspiriert. Er erfüllt diese altertümlichen Vorbilder mit neuem Leben (vgl. Umění, Rezension, S. 379).

sen³³. Durch Meister C beispielsweise, der ebenfalls im Veitsdom gearbeitet hat, bestehen Verbindungen zu Peter Parler und seiner Bauhütte³⁴. Wahrscheinlich hat denn auch die Malerei der Hofschule, zum Beispiel das *Ceuvre* von Theoderich, die Prager Parler-Plastik beeinflußt³⁵.

Wie als Architekt reift Peter Parler – ein Deutscher – als Bildhauer in Prag zu neuartigen Schöpfungen heran. Diese Werke haben einen großen Wirkungskreis und bestimmen entscheidend die weitere Entwicklung der deutschen Plastik im ausgehenden Mittelalter³⁶. Unser Maler, der mit hartnäckiger Konsequenz seine Figuren zu individualisieren trachtet und sich dabei auf die Veranschaulichung deren seelischen Empfindens konzentriert, fühlt sich offenbar am stärksten von der Bildniskunst Peter Parlers angesprochen³⁷. Dies legen die beiden Greisenköpfe nahe, die sich in Gestaltbildung und Formsprache sehr gut mit »Ottokar I.« vergleichen lassen. – Theoderich und Meister B besitzen bereits das Vermögen zu individueller Charakterisierung³⁸. Dieser Zug verrät Interesse an der Wirklichkeit. Er ist neuartig und weist in die Zukunft³⁹. Wie in der Peterskirche haben die Personen in den Werken dieser Meister große und ausdrucksvolle Köpfe, die innere Kraft ausstrahlen. Erstaunlich ist die Vielfalt des seelischen Ausdrucks. Die Kunst der Charakterisierung scheint in den Parlerischen Tumben und in unserer Grabnische eine vergleichbare Entwicklungsstufe erreicht zu haben. Wie zum Beispiel »Ottokar I.« und »Ottokar II.« (Abb. 125) gleichen einander die beiden Alten der »Grablegung« im Typus und sind doch individuell voneinander verschieden. Typenvariation und Individualisierung spielen ineinander⁴⁰.

Verglichen mit der Peterskirche ist die Faltensprache bei Parler teilweise reicher und formal anders⁴¹. Außerdem gehören die nebeneinander gestellten Werke nicht derselben Gattung an. Obwohl die Parlerischen Figuren wie andere, oben besprochene böhmische Werke sich von denjenigen in Basel durch stärkere Plastizität unterscheiden, ist gerade die ausgeprägte Körperlichkeit ein Merkmal, das die beiden Künstler von neuem verbindet. So liebt auch unser Meister voluminöse und großformige Köpfe. Ein Vergleich des Greises links mit »Ottokar I.« bestätigt die verwandte Auffassung. Offensichtlich ist unserem Künstler die plastische Wirkung von Figuren und Gegenständen ein wichtiges An-

33 Ebd., S. 378 f. Die Stammbaum-Werkstatt war mit der Pucelleschen Tradition vertraut (vgl. ebd., S. 378).

34 Ebd., S. 375 ff. Vgl. auch DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 81. Die Dombauhütte, die von Peter Parler geleitet wird, bildet einen wichtigen Brennpunkt künstlerischer Aktivität in Prag (vgl. HILGER, H. P., Rezension: KUTAL, A., Gotische Kunst in Böhmen, Prag 1971. In: Kunstchronik, 1972, S. 389).

35 HOMOLKA, J., in: Umění, Rezension, S. 370; KUTAL, Böhmen, S. 53 ff.; DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 81; STANGE, A., in: Encyclopedia of World Art, Bd. VI, New York/Toronton/London 1962, Sp. 562.

36 KUTAL, Böhmen, S. 56; BACHMANN, H., in: SWOBODA, Gotik, S. 123; JAHN, J., wie Anm. 4 dieses Kapitels, S. 519; SWOBODA, K., wie Anm. III, 55, S. 5, 26.

37 Vgl. SWOBODA, K., wie Anm. III, 55, S. 26.

38 KUTAL, Böhmen, S. 60 ff.

39 SWOBODA, K., wie Anm. III, 55, S. 26; JAHN, J., wie Anm. 4 dieses Kapitels, S. 76 f.

40 KUTAL, Böhmen, S. 63; JAHN, J., wie Anm. 4 dieses Kapitels, S. 76. – »Ottokar II.«: Für Zuschreibung und Datierung vgl. SCHMIDT, G., wie Anm. IV, 4, S. 110 ff.; SWOBODA, K., wie Anm. III, 55, S. 28.

41 Vgl. SWOBODA, K., ebd., Abb. 38–41.

liegen. Zu diesem Zweck vernachlässigt er zum Beispiel die Faltensprache in einem erstaunlichen Maße⁴². Die Nähe seines körperhaft-malerischen Stils zur Plastik, speziell zur Parlerischen Monumentalplastik in Prag, kann sich erneut an der vierten heiligen Frau bewähren. Der weich modellierte, organisch wirkende Körper dieser Maria erinnert in der kompakten Form und in dem gerundeten Volumen an »St. Wenzel« (Abb. 126). Die Plastizität beider Gestalten wird wirksam durch den lose fallenden Mantel gesteigert⁴³.

Durch den vermutlich norddeutschen Ursprung des Meisters der »Grabnische mit den Efringerwappen« dürften die böhmischen Einflüsse modifiziert worden sein. Von dort rühren wahrscheinlich seine schlankeren Figuren und Formen her. Obwohl die beiden Darstellungen eine stilistische Einheit bilden, scheint aus der oberen deutlicher die Herkunft des Malers zu sprechen. Die Christus mißhandelnde Schergenfigur zum Beispiel stammt offenbar aus dem Typenvorrat Norddeutschlands. Dies können zahlreiche Artgenossen in diesem Gebiet beweisen, vor allem die Gesellen in den westfälischen Altären von Netze und Osnabrück und der Christus tretende Scherge des in Lübeck entstandenen, westfälisch geprägten Altarflügels aus Toresund. Neben dem Typus und der Bekleidung weist die Gestaltbildung des besagten Widersachers in Basel (vgl. Ausdruck und Gesichtstypus) vorwiegend in diese Gegend. Auch für die Bewegungsart finden sich dort Parallelen. Zusätzlich ist die Grausamkeit des Knechtes zu erwähnen, die den Passionsdarstellungen des nördlichen Deutschlands am besten entspricht. Auf wichtige ikonographische Übereinstimmungen der Mißhandlungsszene sind wir oben eingegangen⁴⁴. Außerdem zeigen insbesondere der kniende Grabträger (vgl. vor allem Gestaltbildung und Bewegungsart) und die dritte Maria (vgl. Gestaltbildung) in der »Grablegung« Ähnlichkeiten mit den genannten westfälischen Altären.

Wie in Basel sind in den beiden Altären von Netze und Osnabrück die Körper als massig kompakte Volumen aufgefaßt. Die Farbe besitzt modellierende Funktion. Christus ist nicht überirdisch dargestellt, sondern als dem Menschen nahe. Den realistischen Zügen sind idealistische entgegengesetzt. Diese betreffen zum Beispiel den unbegrenzten Bildraum, die Reduktion der Szene auf das Wesentlichste oder den Bedeutungsmaßstab⁴⁵. Weitere Berührungspunkte lassen sich etwa in der Formensprache nachweisen⁴⁶. Trotz der stilistischen Übereinstimmungen wirken die Darstellungen unseres

42 Vgl. z. B. die vierte Maria und den knienden Grabträger; vgl. auch den Grabbau und das einfache, durchsichtige Leichentuch. Gerade den stark plastischen Körper der vierten Maria und des Christus mißhandelnden Schergen zeichnet der Künstler durch besonderen Schmuck aus.

43 Der frei fallende Mantel ist ein Motiv, das ebenfalls in den Tumbenbildern auftritt (vgl. SWOBODA, K., wie Anm. III, 55, S. 27 ff., und ebd., Abb. 34–41). Das genannte Motiv findet sich auch in der oberitalienischen Malerei, z. B. im Triptychon des Tommaso da Modena in der Kreuzkapelle auf Burg Karlstein (Abb.: DVOŘÁKOVÁ, V./MENCLOVÁ, D., Karlštejn, Prag 1965, Abb. 101). Die gegensätzliche Gewandauffassung bei der vierten und bei der dritten Maria ist ein Thema, das die Parlerischen Grabmäler kennzeichnet (vgl. SWOBODA, K., wie Anm. III, 55, Abb. 33–41).

44 Vgl. S. 50.

45 Vgl. Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts, wie Anm. II, 60, S. 13 f.

46 Zum Beispiel sind außerdem die Nimben und andere plastische Elemente in Pastiglia-Technik ausgeführt.

Meisters weniger primitiv. Besonders seine Figuren entsprechen in ungleich stärkerem Maße der sinnlich erfassbaren Welt. Wichtige Unterschiede bestehen deshalb in der Gestaltbildung (vgl. zum Beispiel den Ausdruck), in der Formsprache und in der Bewegungsart, außerdem in der Malweise. Diese Verschiedenheiten dürften sich weitgehend durch die böhmische Schulung unseres Künstlers erklären lassen ⁴⁷.

Die vierte Maria erinnert in der Gestaltbildung, in ihrer Klageäußerung vor allem, in der Kopfwendung und zum Teil in der Formsprache an ein florentinisches Fresko-fragment, das sich in St. Didier von Avignon befindet. Zusammenhänge mit Werken, die Simone Martini wahrscheinlich in Avignon ausgeführt hat, sind in der Gestaltbildung der Mutter Christi sowohl in der »Grablegung« wie auch in der »Letzten Mißhandlung« festzustellen. Eleganz und Spontaneität, Merkmale, die besonders die zweite heilige Frau und Maria im oberen Bild charakterisieren, deuten auf Einflüsse aus der École de Paris.

Es ist möglich, daß dem Künstler die Kenntnisse aus dem französischen Kunstkreis während des Aufenthalts in Prag vermittelt worden sind. Die Stammbaum-Werkstatt beispielsweise verarbeitet, wie oben angeführt, Anregungen aus diesem Bereich, was sich etwa im Werk des aus Westeuropa stammenden Meisters A ausdrückt ⁴⁸. Unter anderem bestehen auch durch die Person des Kaisers Verbindungen zwischen Böhmen und Frankreich. So hat der dem Hause der Luxemburger angehörende Karl IV. zum Beispiel seine Jugend in diesem Land verlebt. Er bringt französische Architekten an seinen Hof. 1378 besucht er erneut Paris und wird dort von den Ducs de Berry und de Bourgogne festlich empfangen. Als Geschenke werden bei dieser Gelegenheit Kunstwerke ausgetauscht ⁴⁹. Zwischen Paris und der päpstlichen Residenz in Avignon herrschen selbstverständlich rege Kontakte ⁵⁰. Abschließend sei erwähnt, daß auch die westfälischen Gebiete Beziehungen zu Frankreich aufweisen ⁵¹.

Um die Mitte des Jahrhunderts orientieren sich die Künstler in Böhmen in stärkerem Maße an der Malerei Italiens als ihre Berufsgenossen in den übrigen Regionen nördlich der Alpen ⁵². Spuren der intensiven Auseinandersetzung lassen sich in der Malkunst beispielsweise in Gestaltbildung, Bewegungsart, Malweise, Farbigkeit oder in technischen Aspekten nachweisen. Häufig werden auch Malereien italienischer Herkunft bis in alle Einzelheiten nachgeahmt. Durch historische Quellen ist überliefert, daß in der kosmopolitisch zusammengesetzten Malerwerkstatt des Hofes ebenfalls Italiener gearbeitet haben ⁵³. Zum Studium der italienischen Kultur angeregt sind die Künstler durch den hochgebildeten Kaiser und seinen Hof. 1354–1355 zum Beispiel weilt Karl IV. in Italien und läßt sich in Rom zum deutschen Kaiser krönen ⁵⁴. Mit dieser Romfahrt fallen

47 Nicht zuletzt muß auch auf die unterschiedliche Qualität hingewiesen werden. Für Analogien in der deutschen Kunst vgl. auch S. 82 f., 89.

48 Vgl. S. 101 f. mit Anm. 33 dieses Kapitels.

49 MEISS, French Painting, 1967, Textband, S. 131 f.

50 Ebd., Textband, S. 26.

51 Encyclopedia of World Art, Bd. VI, New York/Toronto/London 1962, Sp. 590.

52 MEISS, French Painting, 1967, Textband, S. 131. Zu den Quellen vgl. Anm. 57 dieses Kapitels.

53 Vgl. Umění, Rezension, S. 378 ff.; DVOŘÁKOVÁ, V./MENČLOVÁ, D., Karlštejn, Prag 1965, S. 134 ff.; DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 82 ff.

54 Umění, Rezension, S. 378; SWOBODA, Gotik, S. 8; MEISS, French Painting, 1967, Textband, S. 131.

wahrscheinlich die Aufenthalte Theoderichs und Meisters B im Süden zusammen ⁵⁵. Karl IV. besitzt Altarbilder von Tommaso da Modena: Zwei Werke dieses Malers befinden sich noch heute auf Burg Karlstein ⁵⁶. Im imperialen Prag muß unser Meister deshalb mit der südländischen Kunstwelt in Kontakt gekommen sein. Ob er selbst in Italien gewesen ist, bleibt fraglich.

Im oberrheinischen Gebiet, in dem die Malereien unseres Künstlers fremd wirken, ist heute ein schwaches Echo zu erkennen. Dieses zeigt sich in einzelnen Miniaturen und Wandbildern und ist stilistischer wie auch ikonographischer Art. Die Aussagen über die Wirkung des Meisters am Oberrhein haben jedoch beschränkte Geltung, da sich in diesem Bereich sehr wenig erhalten hat.

Die Peterskirche in Basel weist einige stilistisch interessante Wandbildfragmente auf. Diese Werke, von denen eines besonders eng verwandt ist, scheinen in die unmittelbare zeitliche Umgebung der Grabnische zu gehören. Dies legt den Schluß nahe, daß zu St. Peter ähnlich ausgebildete Wanderkünstler zur selben Zeit nebeneinander gearbeitet haben.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob der Künstler nicht auch seinerseits, dank seiner vermutlich norddeutschen Herkunft und seiner Begabung, auf die Entwicklung des »zweiten böhmischen Stils« eingewirkt habe. Denkbar wäre etwa ein Einfluß auf die Stammbaum-Werkstatt und deren Umkreis oder auf Theoderich. Besonders die »Kreuzigung aus dem Emmauskloster« dürfte diesbezüglich von Bedeutung sein ⁵⁷. Wie die Antwort auch immer lauten wird, beinahe sicher scheint uns, daß durch die Wandgemälde in Basel neue konkrete Verbindungen zwischen der norddeutschen Malerei und dem »zweiten böhmischen Stil« entstehen. Dabei stammen die frischesten Spuren aus der karolinischen Kunst ⁵⁸.

⁵⁵ Für Theoderich vgl. Uměň, Rezension, S. 390; OERTEL, R., wie Anm. III, 122, S. 202. Für Meister B vgl. Uměň, Rezension, S. 378.

⁵⁶ MEISS, French Painting, 1967, Textband, S. 23, 131; OERTEL, R., wie Anm. III, 122, S. 202.

⁵⁷ Es ist fraglich, ob die Handschrift unseres Meisters nicht in dieser Prager »Kreuzigung« zu erkennen sei. Zu vergleichen ist besonders der Kopf der Mutter Christi im Tafelbild mit demjenigen der dritten Maria im Wandbild. – Zu den Quellen der böhmischen Malerei dieser Epoche vgl. Uměň, Rezension, S. 378 ff. (STEJSKAL, K.), S. 390 (PEŠINA, J.); SCHMIDT, G., in: SWOBODA, Gotik, S. 189 ff., 196 ff.; DVOŘÁKOVÁ, Mural Painting, S. 81 ff. (DVOŘÁKOVÁ, V.), S. 102 ff. (STEJSKAL, K.), S. 114 ff. (DVOŘÁKOVÁ, V.). Aus der Literatur geht hervor, daß hier noch zahlreiche Probleme ungelöst sind.

⁵⁸ Auf Ähnlichkeiten der beiden genannten westfälischen Altäre mit der Kunst Böhmens ist in der Literatur schon etliche Male hingewiesen worden: ALDENHOVEN, C., Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 57 f., S. 371, Anm. 103 (S. 58: Züge im Altar aus Osnabrück erinnern an die böhmische Kunst). HILLER, I./VEY, H., wie Anm. III, 106, S. 143: Der Altar aus Osnabrück wurde im Katalog des Wallraf-Richartz-Museums 1902–1910 unter der folgenden Bezeichnung angeführt: »deutscher Maler um 1380 (westfälisch-böhmisch?)«. MEYER-BARKHAUSEN, W., Das Netzer Altarbild. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 50, 1929, S. 247 ff. (Einflüsse von der böhmischen Malerei, z. B. von den Tafelbildern Theoderichs). STANGE, A., Deutsche Malerei der Gotik, Bd. II, Berlin 1936, S. 127 (Stange betrachtet die beiden Altäre als zeitstilmäßige Parallelen zu den Werken des Theoderichkreises und rechnet nicht mit direkten Zusammenhängen). Eine ähnliche Auffassung wie Stange vertritt PIEPER, P., in: Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts, wie Anm. II, 60, S. 14. – Für künstlerische Beziehungen zwischen Böhmen und Norddeutschland vgl. Anm. 59 dieses Kapitels.

Lebenslauf

Am 21. Januar 1944 wurde ich als zweites Kind meiner Eltern Dr. ing. Carl Keel und Ines Keel, geb. Bircher, in Zürich geboren. In Basel besuchte ich die Primarschule und das Mädchengymnasium, das ich 1964 mit bestandener Reifeprüfung verließ. Anschließend studierte ich an der Universität dieser Stadt vom Sommersemester 1964 bis zum Wintersemester 1965/66. Ich widmete mich vor allem der Kunstgeschichte und der Germanistik und besuchte Vorlesungen und Übungen bei den Professoren Joseph Gantner, Hans Reinhardt, Walter Muschg und Heinz Rupp. Das Sommersemester 1966 verbrachte ich in Wien, wo ich meine Studien bei den Professoren Otto Demus, Otto Pächt, Herbert Seidler und Otto Höfler fortsetzte. Vom Wintersemester 1966/67 bis zum Wintersemester 1969/70 studierte ich an der Universität Zürich. Ich besuchte Vorlesungen und Übungen insbesondere der Professoren Emil Maurer und Adolf Reinle, Emil Staiger und Max Wehrli. Im Frühjahr 1970 legte ich das Lizentiatsexamen ab.

Nach meiner Heirat mit dipl. Architekt Ulrich Raeber verbrachte ich drei Jahre in Boston, Mass. Während dieses Aufenthaltes konnte ich meine Studien vor allem an der Harvard University und an der Princeton University vertiefen. Seit Juni 1973 lebe ich in Rheinfelden bei Basel. Im Juli 1974 legte ich Professor Dr. Emil Maurer meine Dissertation vor und promovierte am 15. November 1974 an der Universität Zürich.

Am 25. Mai 1976 kam mein Sohn Beat Christopher zur Welt. Meine beruflichen Kenntnisse habe ich durch zahlreiche Reisen erweitert, welche mich unter anderem nach Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien und in die Tschechoslowakei führten.

